

Gerhard Wohlgemuth

Dritte Sinfonie

von Mathias Hansen

Entstehungszeit:
1984-85

Besetzung: 3
(3. auch Altfl.).
3 (3. auch E.
H.). 3 (3. auch
Baßklar.) 3 (3.
auch Kontrafg.)
– 4.4.4.1. - S.
(kl. Tr., 3 Tom
Tom, 3 Bg., gr.
Tr., Holztr.,
Peitsche, hng.
Bck., Tamt.,
Glsp.,
Röhrengl., Xyl.,
Mar. (od. 2.
Xyl.), Vibr. (o.
M.), P. S. (3)
Cel., Hrf., Klav.
(mögl. Flügel) –
Streicher

Dauer: 32'

noch nicht
uraufgeführt

Das Schaffen von Gerhard Wohlgemuth, der sein 70. Lebensjahr vollendet, ist gleichermaßen umfangreich, vielgestaltig und unterschiedlich im kompositorischen Niveau. Chor- und Sololieder, Filmmusiken, die Oper *Till*, Spielstücke in mannigfaltiger Besetzung für den Unterricht, Kantaten mit zeitbezogenen und auch gänzlich zeitbedingten Texten (*Genossen, der Sieg ist errungen*, 1971) stehen neben Kammermusik (u.a. drei Streichquartette), Solokonzerten, Orchesterstücken (u. a. Händel- und Telemann-Variationen) und nunmehr drei Sinfonien. Doch auch innerhalb der letzteren Werkgruppen geht Variabilität der Formen mit Schwankungen des ästhetischen Anspruchs und demzufolge der kompositionstechnischen Durchbildung einher. So schloß sich an das konzise, nicht nur für die persönliche Entwicklung Wohlgemuths bedeutsame, freilich von dogmatischem Unverstand verketzerte 1. Streichquartett (1960) ein nahezu belangloses, mit peinlicher »Volkstümlichkeit« geschlagenes zweites an (*Döhlauer Quartett*, 1968), dem dann 1977 eine wiederum ernstzunehmende Quartettkomposition folgte.

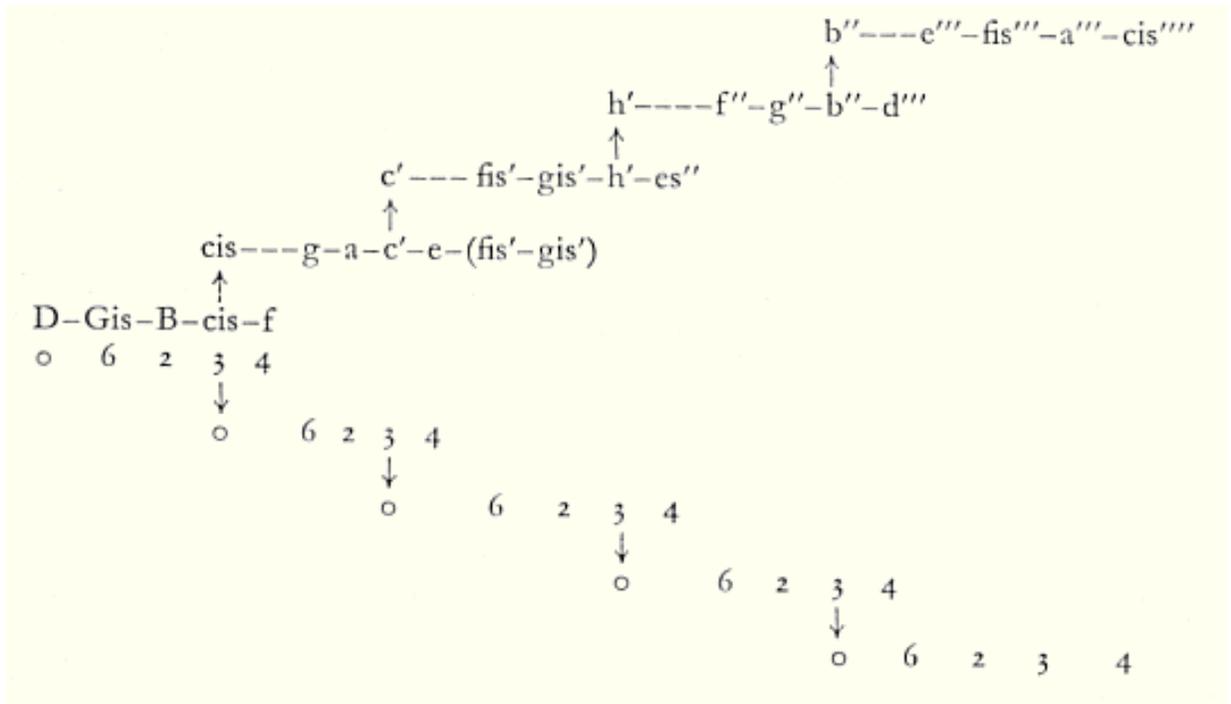
In ähnlicher Weise, wenn auch weniger schroff, machen sich solche Schwankungen im sinfonischen Bereich bemerkbar. Binnen weniger Jahre, zwischen 1953 und 1958, schrieb Wohlgemuth zwei Sinfonien (die 2. wurde 1962 überarbeitet), eine Sinfonietta und eine Orchestersuite. Sie alle zehren von klassischen Vorbildern, nehmen sich deren Formbildung und Sprachcharaktere an und verbinden dies mit einem für zeitgenössisch, merkwürdigerweise auch für »realistisch« gehaltenen Idiom, in dem Vokabeln von Hindemith, Schostakowitsch, Bartók, Janáček u. a. in buntbeliebigem Wechsel aufeinandertreffen. Dann jedoch schweigt der Sinfoniker Wohlgemuth jahrelang – ein rundes Vierteljahrhundert. Seltsam erscheint dieses vielleicht »beredt« zu nennende Schweigen, denn es steht in merkwürdigem Gegensatz zur sonstigen, ungebremst wirkenden »Beredsamkeit« in zahlreichen anderen Gattungen, aber auch zur gewissermaßen inneren Neigung des Komponisten zu großformatiger Instrumentalmusik. Die Aura der Sinfonie, entfaltet von Haydn bis Strawinsky und Hartmann, könnte eine Hemmschwelle errichtet haben, die es verhinderte, daß die Gattung in – milde gesagt – widersprüchliche, recht eigentlich in schizophren anmutende Funktions- und Kommunikationsansprüche hineingezogen wurde. Die Streichquartettfolge deutet dies ebenfalls an, wobei denn das »vergnügeliche« 2. Quartett einer Art Tributpflicht an eine Realismusauffassung nachkam, die freilich kaum von künstlerischen, dafür um so mehr von taktisch-kulturpolitischen (und letztlich erfolglosen) Motiven geleitet war.

Das 1. und das 3. Quartett hingegen üben unmißverständliche Kritik, sowohl an kunstfremden bis kunstfeindlichen Vorgaben, zu denen institutionell ausgearbeitete und festgeschriebene Konzeptionen sich berechtigt wähnten, als auch an eigenen subjektiven Unentschiedenheiten, die hier nur genannt, nicht aber bewertet werden sollen. Und diese kompositorische Kritik, so hat es zumindest den Anschein, leistet in noch schärferem Maß Wohlgemuths jüngste Sinfonie. Sie allgemein, etwa entwicklungsgeschichtlich, zu kennzeichnen oder gar einzuordnen, fällt schwer. Das Werk läßt sich zunächst und vordergründig eher nur negativ beschreiben, in dem, was es nicht mehr leistet, wovon es sich absetzt: von eindimensional-diskursiven Dramaturgien; von Motivik und Klanggestalt, die »Widersprüche« suggerieren wollen, wo bestenfalls Klangreize aus unterschiedlichen Graden der Dynamik oder der strukturellen Dichte entstehen. Die Sinfonie wendet sich gegen einen jahrzehntelang eingeschliffenen Realismusbegriff, dem unter der Hand Realismus zur perfekten Täuschung geriet.

Dies aber kann offensichtlich nur gelingen, wenn die Musik wieder gewissermaßen ihrer selbst mächtig wird, unberührt und unbelastet von angetragenen Absichtserklärungen ihre Wege sucht und findet (die wohl durch keinen einzigen kompositorischen Anhaltspunkt ausgewiesene Widmung *Zum 35. Jahrestag der DDR* wirkt wie ein fossiler Rest solcher formalen Erklärungen). Die Rückkehr oder besser: das Wiederfinden kunstimmanenten Selbstbewußtseins, das zugleich die Voraussetzung für unverstellte, die tristen Niederungen lediglich beschworener Effekte hinter sich lassende Wirkungen bildet, kommt in der Sinfonie am deutlichsten im

Zusammenspiel von Form und Motivgestalt bzw. -verwandlung zur Geltung. Die Form umfaßt einen einzigen Satz, der zwar in sich gegliedert erscheint, jedoch die Teile in eine irreguläre Beziehung setzt – es liegt also keine durch nahtlose Übergänge verschleierte Mehrsätzigkeit vor. Und dies bewirkt zumal eine konstruktive Anlage für das gesamte Werk, die im konstellativen Charakter des motivischen Ausgangspunkts verankert ist. Mit anderen Worten: Ausgangspunkt ist nicht ein mehr oder weniger fest umrissenes Motiv oder gar ein Thema, das im weiteren Verlauf auf weitere, mehr oder weniger kontrastierende Motive und Themen stößt, sondern eine Art »Modus«, eine relativ konstante Intervallfolge, von der sich dann keineswegs nur die motivischen Gebilde im engeren Sinne herleiten, sondern prinzipiell jedes die Struktur entfaltende Detail. Daß es in der Komposition Partien gibt, die »modusfrei« gearbeitet sind, widerspricht dem nicht: ihre Bestimmung und – im Idealfall – ihre Wahrnehmung bleiben an der gesteuerten Abwesenheit einer Bindung haften, an einer »Negativ-Bindung« also.

Der »Modus«, die Intervallfolge besteht aus fünf Tönen: D-Gis-B-Cis-F, in Intervallzahlen ausgedrückt: 0-6-2-4. Aus ihnen wird eine Tonskala gebaut, und zwar da durch, daß jeweils auf dem 4. Teilton der intervallidentische Modus einsetzt, eingehakt wird:



Zieht man die Töne zu einer fortlaufenden Skala zusammen, so fällt auf, daß sie keine Halbtöne enthält. Damit aber knüpft Wohlgemuth an frühere Versuche an, etwa die Klavier-Inventionen (1949) oder das Klaviersextett (1955), durch ganztönige Strukturierung der Überbetonung und ausdrucksmäßigen Ermattung von Chromatik, wie sie für die Zwölftontechnik der Schönberg-Schule kennzeichnend war, auszuweichen. Freilich bleibt der Halbton dennoch erhalten und wirksam: einerseits durch die Hervorhebung der großen Sept (neben dem Tritonus) innerhalb des Modus, andererseits durch die Einsatzfolge der einhakenden Modi, die ebenfalls die große Septe (in der Umkehrung den Halbton) als »Schaltpunkt« herausstellt.

Nun erschöpft sich die Aufgabe des Modus, seiner skalenartigen Ausfaltung und Transpositionsmöglichkeiten keineswegs darin, als ein »Schlüssel« zu fungieren, der die Strukturen, die Form- und Klangbildung mühelos »öffnet«. Solcher »Schlüssel« nützte nur einem Komponisten, der, ohne Blick und Ohr für den Gehalt, in die Lage versetzt würde, den Notentext fehlerlos abzuschreiben. Es soll Komponisten geben, die darauf stolz sind. Wohlgemuth will und erreicht in der Tat bedeutend mehr. Der Modus treibt die Musik zu einer Art Vexierbild, in dem jedoch nicht nur eine einzige Figur verborgen liegt. Das »Bild« ist insgesamt gewissermaßen verrätselt, und einem auch nur etwas wachen Gehörsinn, verbunden mit einiger Erfahrung im Umgang mit neuerer Musik, enthüllen sich jeden Augenblick faßliche, erkennbare »Konstellationen«, ohne daß von vornherein – durch ein »voraushörbares« Form- oder Verarbeitungsschema – auszumachen wäre, wohin die musikalische Reise geht. Es reißen sich Ausdruckszonen aneinander, die sich wenig später als Teil oder auch nur als Aspekt eines umfassenderen Satz-»Feldes« zu erkennen geben. Die Musik läuft auf jenem schmalen Grat ab, der eine feste, wie an Fäden des Basismaterials geführte Formung vom Ausbruch ins virtuell Ungeregelte, Unüberschaubare trennt. Form und »Nicht-Form« durchdringen sich, erwecken den Eindruck, daß das Vexierbild in jedem Moment seine gesuchten Konturen preisgibt – und sogleich wieder dem Blick entzieht. Das macht diese Musik so außerordentlich spannend, bringt sie in die Nähe eines inzwischen schon klassisch zu nennenden Werkes – dem

von Alban Berg. Auf ihn, so scheint es, deuten nicht nur latente tonale Einschlüsse hin, die sich aus der Konstellationsbreite des Modus ergeben (und freilich einer schimärischen »Neotonalität« keinerlei Raum lassen), sondern auch die meist komplexen, verschachtelten rhythmischen und klanglich-instrumentatorischen Bildungen, die ihrerseits die »Verrätselung« von Struktur und Formablauf nachhaltig befördern.

Die wenigen Eindrücke, die hier aus der Partitur und dem Mitschnitt eines Probendurchlaufs gesammelt wurden, vermitteln zumindest, daß Wohlgemuth in einer nicht nur für die Musik schwierigen Situation Kraft und Inspiration gefunden hat zu einer Komposition, die sich am Niveau auch heute noch verbindlicher Vorbilder zu messen vermag. Und das allein bedeutet inzwischen viel – sehr viel.

Partitur und Aufführungsmaterial
Edition Peters, Leipzig (leihweise)